TEATR NOWY

SEZON 1949/50

PRZEDSIĘBIORSTWO
„PAŃSTWOWY TEATR POLSKI W POZNANIU"
DYREKTOR: WILAM HORZYCA

Kilka sądów o Fredrze

Aleksander Fredro, tylko o pięć lat starszy od Mickiewicza, pozostał prawie przez całe swoje długie życie poza zasięgiem prądu romantycznego. (Wyjątek w całej twórczości Fredry stanowi komedia „Odludki i poeta".) Ten uczestnik wojen napoleońskich, wychowany w domu szlacheckim, był nieodrodnym synem swojej klasy społecznej. Epoka oświecenia i lektura osiemnastowiecznej literatury francuskiej zaszczepiły w nim racjonalistyczny sceptycyzm i liberalizm moralny. Wychowanie usposabiało go nieufnie do wszelkiego nowatorstwa. Charakter miał konserwatywny, „nie lubił konspiracji", nie myślał nawet o zmianie ustroju, w którym, z racji swego urodzenia, był jednostką uprzywilejowaną.

Fredro był jednak znakomitym obserwatorem, kolekcjonującym z największą pasją w swej pamięci zdarzenia i ludzi z całą gamą ich wad i śmieszności. Talent realistyczny pozwolił mu pokazać obraz społeczeń-

stwa — lub raczej swej klasy społecznej — tak wiernie i tak prawdziwie, że komedie jego zachowały do naszych dni swą barwność i wyrazistość. Inna rzecz, iż dzięki świadomości społecznej, widzimy ich treść w innym świetle. Tak samo jak utwory Greka Arystofanesa czy cykl powieściowy Balzaca — komedie Fredry przemawiają do nas mimo woli, a nawet wbrew zamierzeniom autora — przedstawiając żywą wartość poznawczą dawnej epoki, jej obyczajów i praw, rządzących minionymi czasami.

I może dystansowi autora do stwarzanych postaci zawdzięczamy ich jędrność i plastykę. Fredro skoligacony z arystokratycznymi rodzinami Galicji, sam pretendujący do austriackiego tytułu, z wielkopańska klepał po ramieniu tłum szaraczkowych szlachetków. Beztroski widz bawił się galerią zidiociałych ramoli, wydrwigroszy, karciarzy i hulających nierobów, tęskniących do śmierci bogatej ciotki, po której możnaby fortunkę załapać w spadku.

Protekcjonalny stosunek autora wyraża się chociażby w wyborze nazwisk. Milczek, Jenialkiewicz, a nawet Raptusiewicz czy Jowialski to napewno niższy szczebel hierarchii społecznej niż Jabłonowscy lub Skarbkowie.

Lecz nawet tam, gdzie akcja toczy się wyraźnie w środowisku arystokratycznym („Mąż i żona"), drapieżna analiza psychologiczna Fredry rysuje z najdrobniejszymi szczegółami tło obyczajowe i demaskuje (bez woli autora) rozkład moralny towarzystwa wielkomiejskich salonów.

Twórczość Fredry poddał rewizjonistycznej ocenie znakomity pisarz Boy-Żeleński. Polemizując z prof. Kucharskim i Adamem Grzymałą — Siedleckim w swych „Obrachunkach Fredrowskich" Boy zastanawia się dlaczego fredrolodzy polscy ustosunkowali się tak różnie, czasem diametralnie sprzecznie, do twórczości pisarza. Stwierdza: „Te dzisiejsze nieporozumienia z Fredrą wiążą się z światem, którego odbiciem jest jego dzieło. Są tacy, którzy lubią w nim wszystko: i jego sztukę i jego świat... są inni, którzy kochają jego sztukę mimo jego świata. Ten materiał, z którego poeta tworzył ludzi, budzi różne uczucia: sympatii i rozczulenia, albo też niechęci i obcości. Dla jednych jest samą Polską, dla drugich kupą durniów".

Warto zestawić kilka wypowiedzi krytyków, ażeby zorientować się, że ocena i charakterystyka utworu i jego postaci zależała od czasu i od środowiska społecznego piszącego krytyka, które narzuciło mu właściwy danej klasie światopogląd.

Recenzent warszawski z r. 1877 pisze po premierze „Wielkiego człowieka do małych interesów": „Karolowi przypatrzywszy się bliżej, dopiero poznajemy ten grunt szlachetny, na którym przy stosunkach szczęśliwszych mogłaby wyrość chluba dla ogółu; każda nawet z jego śmieszności usprawiedliwia o nim to zdanie, kiedy np. nie mając żalu do Jenialkiewicza, którego niedołęstwu, zapewne wprawdzie przy własnej nieoględności, zawdzięcza utratę majątku, szuka po starych herbarzach jakiej prababki ciotecznej, aby zbogacony jej spadkiem, mógł stanąć do konkursu o rękę Matyldy".

Grzymała-Siedlecki — pisarz XX wieku! tak charakteryzuje typy fredrowskich ułanów:

„Na próżno byście szukali, nie znajdziecie wśród nich ani jednego, od którego by się nie robiło jaśniej, gdy wejdzie na scenę... Starszy czy młodszy jest zawsze uosobieniem honoru, tężyzny fizycznej i moralnej".

Boy-Żeleński — nie patrzący na epokę Fredry, przez różowe okulary sarmatyzmu — nie związany z klasą feudalnych wyzyskiwaczy, inaczej widzi fredrowskiego „bohatera":

„zdemobilizowany porucznik Karol w „Wielkim człowieku do małych interesów", ... goły, zgryźliwy, łazi z kąta w kąt i znosi humory bogatej panny, czekając, aż ta raczy kiwnąć na niego".

Dlatego też pisząc sprawozdanie z premiery „Wielkiego człowieka" w warszawskim Teatrze Narodowym w r. 1928 — tak ocenia atmosferę tej sztuki:

„Pocieszmy się, że jeżeli dziś jest sporo durniów, dawniej było ich jeszcze więcej. Klimat był lepszy, gleba urodzajniejsza. Dojrzewali w słońcu. na inspektach wsi polskich, na fotelach prezesów i dyrektorów, w glorii funkcji obywatelskich. I mamy oto w tej komedii próbkę ich zastraszającego urodzaju. Dokument tym cenniejszy, że mimowiedny. Autor chciał nam pokazać jednego durnia, pokazał ich całe gniazdo, całą kolekcję: młodych, starych, w sile wieku; durniów pieszych i konnych; zamożnych i gołych. Nie spodziewał się zapewne Fredro, ów dobroduszny ziemianin, jak przerażające wrażenie będzie kiedyś robiła ta jego wieś polska!"

Nie spodziewali się także postępowi pisarze pierwszej połowy XIX wieku, jak np. Edward Dembowski i Seweryn Goszczyński, zarzucający Fredrze ckliwość,(!) brak pogłębienia charakterów(!!) i słusznie wytykający mu konserwatywną postawę wobec życia, że sto lat później komedie jego mogą stać się — dzięki znakomitej wnikliwości psychologicznej i doskonałemu talentowi obserwacyjnemu pisarza — prawdziwym obrazem epoki i ostrym oskarżeniem całej jego klasy społecznej.

Pisarz, oceniany przez współczesnych, jako pobłażliwy i wyrozumiały kpiarz, okazał się nieomal pamflecistą.

Dęty bęcwał, pełen uroczystego namaszczenia, kryjący pod tajemniczymi gestami i wiele mówiącymi grymasami twarz zadowolonego z siebie głupca — główna postać „Wielkiego człowieka do małych interesów" — to prototyp niebezpiecznego biurokraty, który przeszedł wiele transformacji i wiele razy odmienił skórę. Do dziś dnia nie wytrzebiony całkowicie, grasuje tu i ówdzie, upajając się własnymi słowami lub strojąc wyniosłe miny za urzędniczym biurkiem.

S. H.

ALEKSANDER FREDRO

WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW

Komedia w 5-ciu aktach

OSOBY:

Ambroży Jenialkiewicz . . . . . Bolesław Rosłan
Matylda, jego bratanica . . . . . Manuela Kiernikówna
Aniela, jego siostrzenica . . . . . Krystyna Possart
Leon, jego bratanek . . . . . Stefan Strzałkowski
Karol, brat Anieli . . . . . Antoni Żukowski
Dolski . . . . . Jan Rudnicki
Antoni, sąsiad Dolskiego . . . . . Kazimierz Przystański
Alfred, przyjaciel „ . . . . . Zbigniew Graczyk
Telembecki, rządca „ . . . . . Olech Moliński

Marcin, służący Dolskiego . . . . . Łucjan Rabski
Pan Ignacy, daleki krewny i domownik Jenialkiewicza . . . . . Zygmunt Noskowski
Pani Moczybłocka . . . . . Małgorzata Maciejewska
Tapicer . . . . . Władysław Kozłowski
Lokaj Jenialkiewicza . . . . . * * *
Lokaj hrabiego . . . . . Marian Nowakowski
Oficjaliści . . . . . * * *

Akt 1, 2, 3 i 5 na wsi, w domu Jenialkiewicza,
akt 4 w mieście, w mieszkaniu Dolskiego

REŻYSERIA:
STEFAN ORZECHOWSKI

INSPICJENT:
MARIAN NOWAKOWSKI

KIEROWNIK LITERACKI:
STANISŁAW HEBANOWSKI

DEKORACJE:
JAN KOSIŃSKI

KIEROWNIK SCENY:
IGNACY WOJTCZAK

Fredro w perspektywie

Jednym z faktów, najmocniej podających w wątpliwość wartości europejskiego romantyzmu, jest to, że nie znalazło się w nim miejsce na komedie. Nie był on pozbawiony zmysłu ironii, przeciwnie — powiedzieć można nawet, że był jej twórcą i odkrywcą, a „humor" był w pewnym sensie żywiołem romantyzmu; gdy jednak chodziło o komedię, bladła wyobraźnia romantyczna i śmiech wszelakiego rodzaju byronistów w komedię nigdy się nie wcielił. Pisano w owe czasy, rzecz oczywista, mnóstwo utworów komediowych, sceny poprostu uginały się pod nimi (tak zresztą jak pod melodramatem), ale komedii takiej, jaką była Arystofanesa, czy Menandra dla Grecji, Moliera dla Francji i reszty Europy, Shawa dla Anglii i reszty świata, tej miary komedii romantyzm stworzyć nie zdołał. Chudą jest też lista komediopisarzy owych czasów, komediopisarzy nb. przez wielkie K. Słońce komedii romantycznej, Musset, potem Grabbe i Kleist, dwa właściwie intruzy w komediowym agonie, Grybojedow w Rosji — i lista niemal wyczerpana. Ale nawet komedie i tych pisarzy budzić dziś mogą pewne zastrzeżenia, czyż „Nie igra się z miłością" Musseta nie ma dla nas raczej profilu melodramatu aniżeli komedii? A fantazja sceniczna Grabbego?

Nie, epoka romantyzmu, to nie były czasy żniwa dla komedii i nawet nie można się temu dziwić, coś bowiem z głębokiej racji było w twierdzeniu dawnych teoretyków dramatu, iż tragedia królów i książąt może się odbywać w wzniosłych kulisach czegoś niemal nadziemskiego, ale komedia musi obejmować bardziej przyziemne, choć niepomiernie realniejsze kręgi: sferę mieszczańsko-ludową mało dostojną, ale wielce urozmaiconą (dlatego, m. in. dla Moliera mieszczanin był właściwym bohaterem komedii, gdyż szlachcic mógł siebie ujrzeć na scenie tylko w heroicznej transskrypcji Corneille'a lub Racine'a). Innymi słowy: tragedie można sobie od biedy wyimaginować, ale comoediae personae muszą być ukazywane w samej swej ziemskiej dotykalności, w swej rzec można, identyczności z osobami, które zabłądziły do teatru by obejrzeć komedię. W komedii musimy nieustannie spotykać „znajomych", inaczej ulotni się z niej jej istota, uśmiech, który zawsze rodzi się tam, gdzie codzienność naszego doświadczenia mierzy się z niecodziennością imaginacyjnych postaci komediowych. Aby jednak oglądać na scenie znajomych, trzeba ich mieć w życiu, aby zaś mieć ich w życiu, trzeba samemu żyć w jakimś określonym krajobrazie, w oznaczonym czasie, trzeba mieć swoje niebo i swoją ziemię. Nade wszystko ziemię.

Natomiast romantyzm — przynajmniej romantyzm zachodni — posiadał może nieba niemało, ale ziemi swej nie posiadał. Nie czuł się też związany z żadnym krajobrazem, nie wiele dbał o dymenzje czasu, nie znał ludzi, o których mógłby powiedzieć: oto moi znajomi. Jedynym osobistym znajomym romantyka był — on sam, ale w przedziwnej transskrypcji: jako nadobłoczny heros, jako ktoś, kto ma nową ziemię z łona swego urodzić, ale kto połóg ten na razie zapowiada dopiero i tymczasem znalazł swoją ojczyznę wśród gwiazd i chmur. Dlatego romantyzm tak obfitował w autoironię, a tak ubogi był śmiech komediowy. Bo w ogóle, stworzenie komedii było dla romantyka związane z szeregiem niemiłych zabiegów i czynności. Musiał on przede wszystkim porzucić swą nadobłoczną ojczyznę i „zniżyć się" do ziemi, a że własnej ziemi nie posiadał, z konieczności musiał zniżyć się do cudzej ziemi, cudzej rzeczywistości. Inaczej mówiąc, mógł on myśleć kategoriami komedii tylko wówczas, gdy udało mu się wślizgnąć do obcego, nie tak wzniosłego jak romantyczny, ale nieporównanie realniejszego świata, pełnego postaci i barw, w którym suwerenny romantyk buszował bez skrupułów, ograbiając świat ten z jego obyczajowości, typów, konfliktów, wszystkiego, co było świata tego bogactwem i rumieńcem. Tak więc u pierwiastków europejskiej komedii romantycznej stało zwyczajne złodziejstwo. Może romantycy czuli to instynktownie i dlatego do komedii się nie kwapili.

Komedia była więc w owe czasy czymś równie rzadkim, jak częstym były długie i metafizyczne poematy. Tym bardziej zdumiewające jest dzieło Fredry. Gdy porówna się jego twórczość z tym, co w komedii dała Europa XIX wieku aż po wystąpienie B. Shawa, widzi się jasno, iż Fredro jest największym komediopisarzem europejskim tego stulecia, a zarazem najwybitniejszym przedstawicielem romantyzmu w komedii. Ulegamy nieraz szkolnym sugestiom, że Fredro nie ma nic wspólnego z romantyzmem, a na dowod przytacza się choćby „Nowego Don Kiszota", ostrzem skierowanego w pierś romantyzmu. Ale i Mickiewicz w I. Części „Dziadów" godził też w pewne postawy romantyzmu, czy jednak znaczy to, że był pseudoklasykiem? Fredrowski sceptycyzm antyromantyczny nie stanowi więc argumentu, mimo niego bowiem Fredro był jaknajściślej związany z romantyzmem. Ale z jakim? Napewno nie z romantyzmem typu np. Tiecka lub powiedzmy, Byrona. Natomiast wszystko łączyło go z romantyzmem polskim. A ów romantyzm polski, to nie była udana replika zachodniego, ale coś całkiem innego. Była to najzupełniej odrębna wersja tego ruchu, tak jednak odmienna od zachodniej, że wolno wątpić, czy wogóle można nazwać to romantyzmem. By uświadomić sobie tę odrębność, wystarczy przypomnieć sobie, iż centralnym dziełem naszego romantyzmu jest „Pan Tadeusz", owa wielka „pieśń na tak i amen", manifest pozytywnego, epickiego stosunku do swiata wogóle, choć sam świat tego dzieła był już tylko piękną marą. Jakże mógłby ten utwór, ta pieśń zgody ze światem, zmieścić się w obrazie polskiego romantyzmu, gdyby ów romantyzm, jak niesłusznie twierdził St. Brzozowski, istniał tylko per negationem mundi, przez zaprzeczenie ziemi i wszelkich jej spraw? Jeśli „Pan Tadeusz" może stanowić zwornik całego romantyzmu polskiego, to tylko dlatego, że wyraża on w najwyższym potencjale to, co jest istotą romantyzmu w polskiej wersji. Pochwałę i wolę ziemi, a nie wyrzeczenie się jej i negację. Gdy bowiem zasadniczą tendencją romantyzmu zachodniego było: od rzeczywistości ku snom, — to zasadniczym kierunkiem naszego: od snów ku rzeczywistości, ku „obecności", ku ziemi. Samo położenie kraju w tych czasach zmuszało do przyjęcia takiego właśnie kierunku; przeciwny byłby rezygnacją i samozatraceniem. Polska nie potrzebowała wówczas jałowych wypraw w marzenie i nie było jej na to stać. Natomiast potrzebowała nieustannego przybliżania Polaków do konkretu narodowego, do „polskiej obecności", do obrazu Polski żywej. To znajdowało swój najgłębszy wyraz w „Panu Tadeuszu". I to mimo wszystko stanowiło kręgosłup komediopisarstwa Fredry.

Określić pozycję Fredry w romantyźmie naszym nie stanowi rzeczy prostej choćby dlatego, że w pewnych warunkach sam romantyzm był dla poety obiektem jego komediowego, ironicznego widzenia. „Romantyczne" śluby Klary i Anieli ilustrują to najlepiej. Ale właśnie te same „Śluby" ukazują dowodnie, że nie był on romantycznym abstrakcjonistą zachodniego typu, którego mierziła ziemia, a nęciły obłoki. Fredro odwrotnie: nęciła ziemia w całej swej barwności, bujności, niedoskonałości, a nawet grzeszności, natomiast mierziły go obłoki i wszystkie błyskotki pseudo-

marzenia, w których tak lubował się romantyzm Zachodu. Wiedział on, że stracić ziemię pod nogami, to znaczy tyle, co zmienić się w cień, w coś nierealnego, choć może niezmiernie wzniosłego. Za żadną więc cenę do tego dopuścić nie chciał. Wolał raczej, by go uważano za sarmatę, za szlagona, za wstecznika, aniżeli miano by go uważać za anioła, za bezcielesnego ducha, kogoś nie z tego świata. I dlatego wolał często niewybredny, ale realny świat Gucia, Astolfa czy innego Radosta, od wymaginowanych nierealnych, choć niezmiernie górnych światów europejskiej konfraterni romantycznej. Ta wierność konkretowi ocaliła go dla kultury polskiej, gdzie głos jego zespala się w jeden wspaniały akord z głosami innych wielkich tych czasów. Ta wierność uczyniła też zeń najświetniejszego pisarza XIX wieku, z którym nikt właściwie w tej epoce równać się nie może. I za tę wierność realizmowi przyszło mu nawet ciężko zapłacić, gdy Seweryn Goszczyński imieniem duchów, odziewających się tylko mgłami i żyjących jedynie kroplami rosy, napadł go wymawiając mu, że nie dostosował się do romantycznej mody maluczkich, nie nosi płaszcza bajronicznym sposobem i wciąż tkwi w obmierzłej przeszłości, żałosny laudator temporis acti. Nie rozumiał ów nadgorliwiec romantyzmu, że to, co wydawało mu się drogą najczarniejszej reakcji, było w rzeczywistości drogą — „Pana Tadeusza", drogą epopei, drogą pochwały społecznego i poetyckiego konkretu, chociaż już wówczas świat fredrowski, podobnie jak świat soplicowski, należał w znacznej mierze do przeszłości. W ostateczności każdy konkret staje się w pewnej chwili tylko mitem, tak samo homerycki jak i mickiewiczowski, ale realnie pozostanie po nim to tylko wskazanie: paradigma epickiego stosunku do świata. Takie wskazanie przykazał nam właśnie Fredro, i to może nikt tak jak on. A że Gucio jako kształt społeczny — tak samo zresztą, jak Achilles — przestał istnieć, to rzecz z punktu widzenia poetyckiego testamentu Fredry mało znaczna. Historia nie kopiuje, ale stwarza kształty równorzędne. Wszystko to jednak nie znaczy, by Fredro był komediopisarzem czysto deskryptywnym, jak np. Goldoni. Dla naszego bowiem poety konkret społeczny był jakby naczyniem, wypełnionym problematyką, która znów stanowiła coś w rodzaju struny, na której Fredro wygrywał melodie swej komediowości. Gdy więc spotykał on kogoś, kto „mruży oczy, by żyć we śnie" — jak owe panny ze „Ślubów", pragnące żyć na przekór rozumowi i naturze, w jakimś kraju, na jakiejś ziemi, których nie ma i nigdy nie będzie — chwyta go w krąg swego widzenia i wywlókłszy na scenę, ukazuje jego kontur wewnętrzny, jakby prześwietlony promieniami jasnowidzącymi, występując przytem nie tylko jako rzecznik romantyzmu, ale także jako jego sędzia, alias komediopisarz. Lecz i tu, przy ważeniu dusz, nie dążył on do żadnej psychologistycznej mitologii, ale pragnie ukazać zawartość człowieka w pełnej jego konkretności, w jego realiach duchowych, które dla Fredry non sunt turpia. I choć może gorszono się wówczas frywolnością i cynizmem pana Fredry, męstwo i tu go nie opuszczało, ponad wszystkie bowiem najrozkoszniejsze nawet złudy bardziej kochał on choćby gorzką prawdę, choćby kanciastą konkretność, choćby ułomną cielesność. Jak Mickiewicz, nie uznawał wysp, których nie można znaleźć na mapie.

W. H.

P. Z. G. Poznań, Strzałowa 2a — 474 — 4000 — IV. 50. K-1-17036